

Agradecimentos

Para a elaboração deste projecto de mestrado agradeço o apoio e disponibilidade do Professor Jorge Martins Rosa, que me acompanhou no percurso da escrita. Agradeço a Antoine Castro, que se disponibilizou para um apoio à edição e montagem dos filmes, agradeço também às pessoas que se disponibilizaram para visualizarem o filme “Experiência”: Noemie, Aurore, Jean-Pierre, Christophe, Chico, Natália e John.

E para terminar agradeço à Ana Camões por ter estado presente na fase final da entrega do projecto.

Um grande obrigado a todos.

Um Olhar Diferente

Manon Bajart

Nesta componente não lectiva de mestrado é desenvolvido um trabalho de projecto que explora as questões sobre o poder da imagem fotográfica e cinematográfica, as suas influências perante o seu observador e as reacções que este tem quando as visualizam, explicando como o ponto de vista e a maneira de olhar de cada um influencia as suas reacções.

Aborda-se também a temática do infotografável, as suas problemáticas e questões, o que implica e como o ponto de vista de cada indivíduo se relaciona com a veracidade deste conceito.

Palavras-chave: cinema, fotografia, documentário, imagem, emoção, sentimentos, visão, perspectiva, ponto de vista.

A Different Look

Manon Bajart

In this master's degree project is developed a work that explores the power of the photographic and cinematographic images, their influences on his/her observer and the reaction when they visualize them, explaining how each one's point of influences their reactions.

We also approach the theme of the unphotographable; the questions and problems it poses, what it implies, and how each individual's point of view is related to the truthfulness of this concept.

Keywords: cinema, photography, documentary, image, emotion, feelings, view, perspective, point of view.

ÍNDICE

Introdução.....	1
“Ponto de vista”	3
Proposta de uma definição, e da pluralidade semântica	3
Paradigma e consenso	6
A percepção na mecânica do ponto de vista	8
As imagens: Como as vemos?	9
Susan Sontag: Uma perspectiva da fotografia e das imagens	12
Robert Bresson: As emoções e as imagens cinematográficas	15
A emoção e os sentimentos nas imagens fotocinematográficas.....	17
A natureza do infotografável	19
As imagens fotocinematográficas e a sua mentira, o dito infotografável ...	20
O fotofilme.....	23
O fotofilme e a sua mentira.....	24
O infotografável nos fotofilmes: os sentimentos, as emoções.....	27
A minha posição perante estas abordagens	30
O documentário <i>Um Olhar Diferente</i>	32
As influências para a elaboração do documentário <i>Um Olhar Diferente</i>	32
Método das filmagens	34
Conclusão.....	39
Bibliografia	41

Introdução

Pretende-se neste trabalho de projecto desenvolver uma reflexão sobre o ponto de vista, sobre como o indivíduo consoante a sua percepção irá sentir, fundamentar a sua opinião, tomar uma decisão, marcar e exprimir a sua posição ou os seus pensamentos, perante imagens fotográficas e imagens cinematográficas, a que irei chamar fotofilmes¹, analisando e introduzindo a relação que as pessoas – entendemos por pessoas todo o ser humano capaz de perceber uma imagem, um fotofilme, ou seja, uma imagem fotográfica e/ou uma imagem cinematográfica – têm com as imagens estáticas e em movimento, o filme e a fotografia. Iremos analisar esta relação baseando-nos em imagens fotográficas e cinematográficas – fotofilmes – onde o indivíduo, o observador, irá visualizar uma curta-metragem de tipologia documental, editada por mim e chamada “experiência”, com imagens escolhidas especificamente e uma certa dinâmica. O observador será filmado quando está a visualizar a “experiência”, registando assim as suas reacções. Reacções essas que serão analisadas e comparadas umas com as outras. Na análise iremos ter em conta os valores e o passado de cada observador.

“o olhar elege os elementos preferenciais, que se tornam centrais, onde estabelece relações de significado.”²

Teremos também como questões presentes aquilo que se consegue e não se consegue fotografar ou filmar, introduzindo o conceito do infotografável, a veracidade das imagens, as suas mentiras e manipulações, nunca esquecendo que o ponto fulcral da decisão e das opiniões será o ponto de vista de cada um.

¹ “Fotofilme” resulta da junção simples de duas palavras, fotografia e filme, remetendo para as imagens fotográficas e cinematográficas, ou, se quisermos, fílmicas. Esta junção é executada com o simples objectivo de não ter de repetir inúmeras vezes no decorrer do texto, imagen(s) fotográficas e imagen(s) cinematográficas, pois em todo o texto desta componente não lectiva de mestrado as imagens fotográficas e cinematográficas estão “de mãos dadas”.

² Vilem Flusser, *Ensaio Sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Técnica* (Lisboa: Relógio d’Água, 1998), 28.

“A fotografia é uma marca do real passado instantâneo, uma pegada. Designar a fotografia como algo de real falso desvaloriza-a pois é uma semelhança do real e, ao mesmo tempo, não o é.”³

Com esse objectivo foi desenvolvido um trabalho prático, um documentário que serviu de objecto de estudo para a elaboração destes conceitos, na tentativa de formular uma resposta ou teoria, para podermos discernir ou não se as fotografias e os filmes podem conter neles emoções e sentimentos ou se são meras representações deste últimos, discernir, avaliar o que é infotografável e se este último será válido em algumas situações.

Para uma melhor compreensão, ou incorporação do trabalho, proponho uma primeira visualização da curta metragem *Um Olhar Diferente*, seguido da leitura do texto que o acompanha. Dessa forma poderemos analisar e discernir conceitos que nos são necessários para abordar outros aspectos do trabalho, tendo como objectivo conduzir ao ponto fulcral do trabalho: os fotofilmes, o infotografável, e o modo como percebemos as imagens.

Após uma leitura do texto recomendo uma segunda visualização da curta-metragem, para se atentar nos detalhes que foram enunciados previamente, neste texto que o acompanha, e eventualmente desenvolvermos por sua vez um olhar diferente sobre as mesmas imagens. Poderemos assim vivenciar a eventualidade de uma mudança do nosso olhar perante imagens que são idênticas, mas o nosso conhecimento acerca delas modificou-se entretanto.

³ Susan Sontag, *Sur la Photographie*, in *Oeuvres complètes* (Villeneuve: Christian Bourgois, 2008), 120.

“Ponto de vista”

Proposta de uma definição, e da pluralidade semântica

O ponto de vista pode ser entendido como uma visão das coisas ou do mundo, uma perspectiva, uma opinião, sublinhando que estes últimos não são sinónimos mas sim termos que entendemos como semelhantes, tendo diferenças muito subtis, mas que temos tendência a utilizar como iguais.

“Perspectiva” tende para uma postura do pensamento mais matemática na sua localização, de como se quando utilizo a palavra perspectiva é como se dissesse com as coordenadas X, Y, Z na qual me situo penso e vejo de tal forma mas se a minha localização muda a minha perspectiva muda. Podemos exemplificar com os desenhos em perspectiva, sendo que o que está representado é aquilo que vemos e prestamos atenção, mas isso não quer dizer que o que não está representado não exista. “Opinião” diferencia-se sendo algo de mais geral e amplo, não tem nenhum fundamento teórico. tendo uma característica empírica, ou seja, é algo pessoal sem prévia reflexão das problemáticas envolventes, onde transmitimos a informação da maneira como acreditamos que ela é, podendo ser mudada instantaneamente. A “visão das coisas” neste caso será uma noção ainda mais ampla que a opinião, sendo uma ideia sem fundamento, assemelhando-se ao acto de olhar. “Ponto de vista” será um modo de ver e de compreender as coisas, o seu meio envolvente, onde existe uma reflexão prévia, uma mecânica de questões e problemáticas que envolve a questão analisada, na formação do ponto de vista existe todo um processo de análise e balanço entre todas as informações. O ponto de vista existirá sempre quando há a necessidade de expressar para si, para um ou vários indivíduos, ou mesmo para o resto do mundo uma opinião, a sua opinião ou a opinião de um grupo, ou seja, a sua posição perante determinada situação ou assunto. Por vezes acontece que esta ultima não é compartilhada com ninguém por diversas razões; mesmo assim, este processo realiza-se automaticamente, pois é este que determina a nossa visão das coisas, as nossas opiniões.

A mecânica da construção do ponto de vista numa perspectiva cognitiva⁴ depende do conjunto das nossas experiências acumuladas, e daí ocorre a escolha de uma situação, analisando-a consoante o nosso senso comum, seguido de uma categorização e codificação, comparando-a com outra experiência vivida pelo indivíduo. Esta última será relativizada consoante a sua localização, acrescentando para a análise os valores e conhecimentos adquiridos e inculcados no indivíduo pela sociedade na qual ele se insere ou pelas suas várias vivências passadas, memórias, recordações, entre outros. Podemos dizer que o ponto de vista se elabora unicamente a partir do indivíduo em questão, perante uma situação ou sujeito, tendo vários factores que o influenciam na sua decisão final.

Sabemos também que o ponto de vista é único e singular a cada indivíduo, mas que pode ser partilhado por uma comunidade ou um grupo. Este fenómeno ocorre por exemplo com o *Weltanschauung*⁵, o paradigma, o conflito de interesse ou de valores, já incorporados na pessoa, ou mesmo até quando chegamos a um consenso. Temos também como elementos influenciadores a sociedade na qual o indivíduo se insere, os seus valores, conhecimentos, educação, o seu meio envolvente, religião, modo de vida, crenças, obtendo a partir daí um ponto de vista. O conceito de *Weltanschauung* foi utilizado por Kant e forjado em 1790 no seu livro *Crítica da Faculdade do Juízo*⁶. Kant elabora o conceito de *Weltanschauung* nessa obra, dando como simples significado à palavra a apreensão do mundo ou da natureza através dos sentidos. Veremos que depois, nos discursos sobre a religião de Schleiermacher, essa mesma palavra tomará a forma de oposição à palavra *Weltbild*. A oposição destas duas palavras encontra-se na visão que abrangem, sendo que a *Weltbild* vê o mundo como

⁴ Luís Cid, "O Processamento de Informação e a Cognição social. A Nossa Construção da Realidade", *Educación Física y Deportes: Revista Digital* (10[92]), Buenos Aires, Janeiro de 2006, <http://www.efdeportes.com/efd92/realidad.htm>

⁵ Palavra alemã, composta por aglutinação de *Welt* – o mundo, podendo dizer também, o sentido do real, da realidade; *Schau* – raízes, o que pode levar ao significado da maneira como uma coisa/objecto é visto, ou é visto pelos outros, ou se mostra, o prefixo *An-* traz a ideia que agimos sobre algo, ou seja neste caso, que depositamos o nosso olhar sobre; *Anschau* – o olhar, com a ideia de agir sobre algo, então leva ao olhar sobre algo. *Ung* – transforma o verbo em substantivo e traz o género feminino à palavra. Será então para ler da direita para a esquerda. *Ung* – coisa, a coisa, *Anschauen* – olhar, *Welt* – mundo, *Weltanschauung* – o olhar que percebemos sobre o mundo, a maneira como percebemos o mundo, a realidade, o real.

⁶ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993).

o mundo das imagens. São as imagens singulares que nos dão as informações enquanto *Weltanschauung* será uma visão mais global e colectiva. *Weltbild* trata de distinguir o conhecimento científico ou metafísico, cujas imagens ou concepções do mundo são meramente teóricas, da apreensão religiosa do mundo, em que pensamento, emoção, vontade e acção se encontram amalgamados num todo vital e indissolúvel. Assim pensamos que o conceito de *Weltanschauung* está em oposição ao conceito de *Weltbild*, ou seja, *Weltanschauung* foi construída baseando-se sobre o modelo do seu ancestral – *Weltbild*. *Weltschauung*, será assim a visão do mundo, de uma comunidade, ou do membro de uma comunidade, ou a representação do mundo. Na visão do mundo, a visão domina o mundo; podemos entender como a representação do mundo próprio a determinado mundo, reduzindo-se às imagens ou representações.

A fim de demonstrar uma variação do conceito de *Weltanschauung* Freud tentou abordar o assunto explicando, e passo a citar,

“Suponho que *Weltanschauung* seja um conceito especificamente alemão, cuja tradução para línguas estrangeiras certamente apresenta dificuldades. Se eu tentar uma definição, minha definição estará fadada a ser incompleta. Em minha opinião, *Weltanschauung* é uma construção intelectual que soluciona todos os problemas de nossa existência, uniformemente, com base em uma hipótese superior dominante, a qual, por conseguinte, não deixa nenhuma pergunta sem resposta e na qual tudo o que nos interessa encontra seu lugar fixo. Facilmente se compreenderá que a posse de uma *Weltanschauung* desse tipo situa-se entre os desejos ideais dos seres humanos. Acreditando-se nela, pode-se sentir segurança na vida, pode-se saber o que se procura alcançar e como se pode lidar com as emoções e interesses próprios da maneira mais apropriada.”⁷

⁷ Raísa Santana, “A Questão da *Weltanschauung*: Comentários”, <http://fr.scribd.com/doc/70839373/A-Questao-Da-Westanschauung-Comentarios>, consultado a 10 de Janeiro de 2014.

Weltanschauung, assim como *Weltbild*, paradigma e consenso são mecanismos que pertencem à mecânica da criação do ponto de vista. Todos estes mecanismos são formas de moldar o pensamento, trazem o seu sujeito a reflectir e a analisar cada situação tomando conta das problemáticas envolventes e da situação em geral. Para uma melhor compreensão das reacções dos meus observadores no filme *Um Olhar Diferente* tive que aceitar e entender diferentes maneiras de perceber as informações exteriores, através da mecânica destes conceitos pude formar o meu ponto de vista em relação às reacções e comentários dos observantes do filme “Experiência”.

Paradigma e consenso

O paradigma, palavra vinda do grego *parádeigma*, significa a representação de algo, de um padrão a ser seguido, sendo um pressuposto, uma matriz. Era definido por Ferdinand de Saussure como referência a um tipo de relação estrutural entre elementos da linguagem, enquanto Hoisel chama a atenção para o aspecto relativo da definição de paradigma, observando que, enquanto constelação de pressupostos e crenças, escalas de valores, técnicas e conceitos compartilhados pelos membros de uma determinada comunidade científica num determinado momento histórico, é simultaneamente um conjunto dos procedimentos consagrados, capazes de condenar e excluir os indivíduos das suas comunidades de pares. Kuhn por outro lado define que “os paradigmas são as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência”⁸, dando como exemplo de paradigma as teorias de física de Aristóteles, a dinâmica newtoniana, entre outras. Explica que este conceito surgiu no decorrer das suas experiências, e demonstra que a ciência é uma tentativa de forçar a natureza a encaixar-se em padrões conceptuais preestabelecidos e delimitados.

⁸ Thomas S. Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas* (São Paulo: Perspectiva, 1991), 13, *apud* Michel Aires de Souza, “O que é o Paradigma Segundo Thomas Kuhn?”. <http://filosofonet.wordpress.com/2012/07/02/o-que-e-paradigma-segundo-thomas-kuhn/>.

No seu livro *Anais de um Simpósio Imaginário*⁹, Hoisel destaca ainda que uma outra consequência da adoção irrestrita de um paradigma é o estabelecimento de formas específicas de questionar a natureza, limitando e condicionando previamente as respostas que esta nos fornecerá, um alerta que já nos foi dado pelo físico Heisenberg quando mostrou que¹⁰, nos experimentos científicos o que vemos não é a natureza em si, mas a natureza submetida ao nosso modo peculiar de interrogá-la. O paradigma influencia de modo global a mecânica de construção do ponto de vista, a partir do momento em que aceitamos os valores por eles concebidos, tais como as regras da física de Aristóteles ou as regras da dinâmica newtoniana, aceitando estas regras a nossa faculdade de julgar e de decidir o nosso ponto de vista é condicionado por essas regras.

O consenso poderá ser:

"O consenso leva em conta preocupações de todos e visa a resolvê-los/aclará-los antes que a decisão seja tomada. O mais importante, neste processo é incentivar um ambiente em que todos são respeitados e todas as contribuições são avaliadas. O consenso formal é um processo de decisão mais democrático. Grupos que desejam envolver sempre mais voluntários na participação têm a necessidade de utilizar um processo inclusivo. Para atrair e envolver cada vez mais pessoas é importante que o processo incentive a participação, permita o acesso igual ao poder, desenvolva a cooperação e crie um sentido da responsabilidade individual para as acções do grupo. O objectivo do consenso não é a selecção de diversas opções, mas o desenvolvimento de uma decisão que seja a melhor para o grupo como um todo. É em síntese evolução, não competição nem atrito."¹¹

Podemos também evidenciar que o ponto de vista é único ao indivíduo mas não único e singular só para ele. Pode ser partilhado por varias pessoas, podendo assim um conjunto de indivíduos ter o mesmo ponto de vista. Assim como também esse mesmo

⁹ Beto Hoisel, *Anais de um Simpósio Imaginário* (São Paulo, Palas Athenas, 1999).

¹⁰ Hoisel, *Anais de um Simpósio Imaginário*.

¹¹ Antomar Martins, "Você Gerencia por Consenso?", 28 de Julho de 2013. <http://profamarins.blogspot.be/2013/07/voce-gerencia-por-consenso.html>.

não é imutável e definitivo ao indivíduo: o seu ponto de vista pode variar ou mudar consoante as opiniões dos outros, quando é discutido, ou quando o indivíduo tem novas vivências, adquire novos valores, ou mesmo pode ser influenciado por terceiros que lhe explicam um outro modo de ver, uma nova perspectiva, levando-o assim a mudar o seu ponto de vista, ou não.

Sintetizando, o ponto de vista é um processo em constante mudança, que evolui e muda com o seu sujeito – sujeito esse entendido sendo a pessoa em questão, que molda o seu ponto de vista – , consoante as suas vivências, experiências, estado de espírito, ensinamentos, meio envolvente, valores, memórias, a sociedade, e todas as componentes que envolvem informações perante o dito assunto, englobando também a maneira de como lhe é apresentado esse mesmo, e a lista é bem longa, mas iremos dizer que em linhas grandes esses são os aspectos mais importantes que condicionam o desenvolvimento, ou o nascer, ou mesmo até podemos dizer o moldar do ponto de vista de cada um. O ponto de vista é, ou abrange, também a maneira, metodologia de como o indivíduo olha para as coisas, o seu modo de perceber as situações, o seu modo de ver. Assim, tentaremos explicar de maneira sintetizada, desenvolvendo uma proposta de reflexão sobre de como o indivíduo se relaciona e vê as coisas, por outras palavras, o seu modo de ver as coisas, de uma maneira geral. Para termos uma percepção das coisas que nos rodeiam, precisamos de ter alguma sensibilidade e estar abertos ao meio que nos envolve, sendo a nossa percepção influenciada pelos nossos preconceitos e estereótipos.

A percepção na mecânica do ponto de vista

Será através da percepção, da nossa maneira de ver que iremos obter e captar factos, adquirindo informações, essas últimas são obtidas graças aos nossos sentidos, sendo a percepção algo que não é estático e imutável, e sim um processo dinâmico. Onde envolve não só a apreensão dos estímulos sensoriais como também a interpretação dos mesmos, sendo realizada pelo receptor da informação, onde será efectuada uma análise sobre a realidade observada, ou seja, o sujeito observado.

A característica da percepção consiste no seu carácter individual, isto é, cada pessoa capta uma mesma situação de forma única e inteiramente particular, sendo ela singular a cada indivíduo, percebendo nós as situações de acordo com as nossas experiências anteriores, as nossas expectativas e necessidades, e também nos deixamos influenciar pelos factores circunstanciais. Poderemos dizer que a percepção é selectiva. Será através dela que seleccionamos o que analisamos para fundar o nosso modo de ver, o nosso ponto de vista. Por exemplo, poderá existir o caso onde os indivíduos observados não reagem da mesma forma perante as mesmas imagens. E esse comportamento poderá explicar-se precisamente com as diferentes percepções de cada um.

As imagens: Como as vemos?

Determinando o modo de ver as imagens, sejam elas fotográficas ou cinematográficas, abordamos o seu lado sentimental e o impacto que têm sobre o seu observador, explicando como este último interage com as mesmas, com o objectivo de discernir como o indivíduo observa e percebe as imagens fotocinematográficas¹², que serão por sua vez chamadas por fotofilmes – conceito que iremos desenvolver ao longo do trabalho, afim de o definir.

Assim sendo, vamos tentar explicar e reflectir sobre como vemos e percebemos as imagens fotocinematográficas, os fotofilmes.

Como dizia John Berger no seu livro *Modos de Ver*:

“O olhar chega antes da palavra, ou seja, os seres humanos, antes de aprender a falar, comunicam através da visão. Assim, olhar é um acto de escolha. A percepção de qualquer imagem é afectada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos. Assim, é possível entender que toda imagem incorpora uma forma de ver.”¹³

¹² A imagem estática (a fotografia) e a imagem em movimento (o filme).

¹³ Apud Valesca Giordano Litz, *O Uso da Imagem no Ensino de História* (Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009), 5. <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1402-6.pdf>.

A imagem deriva do termo latino – *imago* – nomeando imitação, cópia, representação, semelhança. Associada à ideia de representação, a imagem remete-nos para uma alteridade que se constitui como o seu fundamento, delimitando a sua forma segundo o princípio da analogia. Remetendo-nos sempre a um outro, com o qual se assemelha, mas distinguindo-se de si mesma, sendo que o ser da imagem é, o retrato de algo passado ou a “presentificação do ausente”, segundo Louis Marin¹⁴.

A relação entre a imagem e o seu referente resulta numa relação entre o ilusório e o real, segundo Roland Barthes. Assim, podemos dizer que a imagem o é não por si mesma, mas sim pela sua analogia em relação com a sua existência. Uma teoria da imagem é desenvolvida a partir da definição de arte se concebida enquanto criação de imagens: o processo artístico operava-se por imitação da verdade, sendo uma produção de semelhanças com o real. A afirmação da imagem enquanto imagem do real, sendo ela uma realidade efectiva, ocorre através de Aristóteles quando ele enuncia e afirma que um animal pintado é simultaneamente animal e imagem.¹⁵ Enquanto se seguimos os pensamentos de Lucius Annaeus Séneca, a imagem não será atribuída directamente à obra de arte, mas sim ao seu modelo interno, que antecede e regula a sua produção. Mesmo assim, se a imagem viesse da imaginação do artista, a sua origem seria externa. Por outra parte, no Cristianismo o conceito de imagem assume uma funcionalidade metafísica ao oferecer-se como mediadora no percurso que leva o homem ao Divino. João Damasceno volta a conceder à imagem a sua faculdade de promover a ascensão ao protótipo que a imagem afinal representa, em detrimento da sua visibilidade tendo vestígios de uma realidade supra-sensível.

Decretando que a imagem depende de um princípio exemplar integra-se na esfera do ser, ao definir que a imagem imita outra realidade imagética, Ockham define e suprime a cisão ontológica entre imagem e real, fazendo equivaler os seus graus de realidade. No entanto, a filosofia deu mais ênfase a uma reflexão da imagem na

¹⁴ Louis Marin, *Sublime Poussin*, apud Maria Luiza Calim de Carvalho Costa, “Escrever a Imagem, Figurar o Texto”. <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/32/htm/comunica/cc055.htm>.

¹⁵ Martinho Tomé Martins Soares, “A Memória que Herdamos dos Gregos: Da Poesia, História e Filosofia”, in Serra, J. P. et alii (orgs.) *Memória e Sabedoria* (Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2011). http://www.academia.edu/1512409/A_memoria_que_herdamos_dos_gregos_da_poesia_historia_e_filosofia.

perspectiva da sua relação com o outro objecto representado, acentuando a sua dimensão transitiva, a contemporaneidade, nomeadamente por Jean-Luc Nancy e Jacques Aumont, tem vindo a introduzir uma abordagem renovada que procura compreender a imagem por si própria, emergindo já não como uma re-presentação, mas sim como mostraçã – acto de mostrar –, evidenciando o seu movimento interno de irrupção de ser. Estas novas ideias de pensamento sobre a imagem são, contudo, ainda parciais, na medida em que o verbo “mostrar” apela por um referente, por aquilo que é mostrado.

A alteridade das imagens não depende só das propriedades materiais do meio cinematográfico ou fotográfico. A imagem nunca é uma realidade, será sempre o passado de algo¹⁶. As imagens do cinema e da fotografia são acções que jogam com a simulação e o visível¹⁷, maneiras de jogar com o antes e o depois, causa e efeito, tendo no cinema um movimento capturado numa sequência, enquanto na fotografia será só um único fotograma, sugerindo um movimento ou acontecimento que já se passou ou que irá se realizar. Podemos dizer que as imagens são símbolos conotativos, oferecem aos seus espectadores um espaço interpretativo, tendo por base a imaginação, uma capacidade de codificar fenómenos passados em três dimensões para duas dimensões.

Flusser defendia que o gesto de fotografar e de filmar pode ser equiparado ao movimento de caça, em relação com o movimento do fotógrafo e do *cameraman* pela cultura, na medida em que o fotógrafo e o *cameraman* visam jogar com as intenções escondidas dos objectos culturais. Antes de fotografar ou filmar, o fotógrafo e o *cameraman* têm que saber o que pretendem – manipulando o *output* do aparelho¹⁸. Primeiro: transcodifica a sua intenção em conceitos e de seguida transcodifica-a em imagens¹⁹. Fotografar e filmar implicam uma conceptualização, antes de a estética resultar em imagem²⁰. Do ponto de vista ingénuo, a fotografia e o filme são uma cena

¹⁶ Jacques Rancière, *Le destin des images* (Paris: La Fabrique Éditions, 2003), 11.

¹⁷ *Idem*, p. 14.

¹⁸ Vilem Flusser, *Ensaio sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Técnica* (Lisboa: Relógio d'Água, 1998), 52 e 87.

¹⁹ Flusser, *Ensaio sobre a Fotografia*, 52.

²⁰ Poderemos explicar também que a estética pode ser o resultado da imagem, mas neste contexto não é algo que Flusser defenda; não entra na sua perspectiva.

que se imprime automaticamente sobre uma superfície. De um ponto de vista técnico, a fotografia e o filme significam “conceitos programados, visando programar magicamente o comportamento dos receptores”²¹. Porém, as fotografias e os filmes mostram visões do mundo: chocam e perturbam até os ingênuos. Destaca-se o facto que mostram visões do mundo, há que reflectir sobre o preto e o branco, e só a filosofia da fotografia e do cinema encontram soluções. As cenas a preto e branco não existem, apenas existem as fotografias e películas, que “imaginam determinados conceitos de determinada teoria”²². Estas são “a magia do pensamento teórico, conceptual, e é precisamente nisto que reside o seu fascínio”²³, “As cores são tão teóricas como o preto e o branco”²⁴, e nesse sentido as cores são mais abstractas do que o preto e branco, visto que estas são “mais verdadeiras. E quanto mais fiéis se tornarem as cores das fotografias e dos filmes, mais estas serão mentirosas”²⁵, fotografias e os filmes, ou películas se preferimos, são imagens, técnicas que transcodificam conceitos em superfícies.

Susan Sontag: Uma perspectiva da fotografia e das imagens

A humanidade está presa na caverna de Platão a contentar-se com meras imagens enquanto verdade absoluta²⁶. Pode-se dizer que são as imagens, as fotografias que educam o olhar, determinam o que vale a pena observar. Referindo-se na cultura contemporânea, ao facto de devorar fotografias e imagens, propondo a possibilidade de conter o mundo dentro da cabeça. A fotografia é uma imagem-objecto²⁷, a sua expressividade mágica torna-a um objecto misterioso, Susan Sontag refere que ao fotografarmos apropriamo-nos do mundo e envolvemo-nos numa

²¹ Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002), 57.

²² Flusser, *Filosofia da Caixa Preta*, 55.

²³ Flusser, *Filosofia da Caixa Preta*, 57.

²⁴ Flusser, *Filosofia da Caixa Preta*, 60.

²⁵ Flusser, *Filosofia da Caixa Preta*, 61.

²⁶ Susan Sontag, *Sur la Photographie*, in *Oeuvres complètes* (Villeneuve: Christian Bourgois, 2008),

15.

²⁷ “Collectionner des photographie, c’est collectionner le monde. (...) l’image devient aussi objet, un objet léger, bon marché à produire, facile à transporter, à accumuler à stocker.” (Sontag, *Sur la Photographie*, 16).

relação de poder²⁸. Posso acrescentar que o mesmo se passa com as películas. Assim, a fotografia e o filme impõem-se e tornam-se prova da verdade, pois dependem de uma máquina, que nos impede a modificação do real, segundo Susan Sontag.

Flusser e Sontag consideram as imagens fotográficas e videográficas como representações de uma interpretação da realidade, divergindo na visão de como representam a realidade imagetivamente. Para Flusser o conceito de imagem remete para uma superfície plana que pretende representar algo, e o nosso olhar deve percorrer essa mesma superfície para poder aprofundar, ou desenvolver um assunto, uma questão nela contida. Assim, as imagens são superfícies que têm a capacidade de representar algo. Elas são enigmáticas por serem planas,²⁹ abstraindo as dimensões espaço-tempo. A imagem é uma abstracção imaginária que projecta o sentido, pois ela é processada como superfície, onde implantam a necessidade de abstracção de profundidade e de massa, restando apenas a dimensão plana. Ao olharmos uma imagem, iremos imaginar aquilo que é representado.

Susan Sontag considera que as imagens fotográficas são uma forma de imobilizar, um determinado momento, num determinado espaço da realidade. Não se pode possuir uma realidade, mas pode-se possuir uma imagem fotográfica dessa realidade, mas para isso é necessário um acesso instantâneo ao real. Consequentemente, possuir o mundo sob forma de imagem é o mesmo que criar uma distância e afastamento do real³⁰. A fotografia torna acessível não a realidade, mas sim a representação dela através da imagem.

“a fotografia, ao mesmo tempo em que nos atribui à posse imaginária de um passado irreal, ajuda-nos também a dominar um espaço no qual nos sentimos inseguros.”³¹

²⁸ “Photographier c’est s’approprier l’objet photographier. C’est entretenir avec le monde un certain rapport qui s’éprouve comme rapport de savoir, et donc de pouvoir.” (Sontag, *Sur la Photographie*, 16)

²⁹ “Fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies” (Flusser, *Ensaio Sobre a Fotografia*, 63).

³⁰ Susan Sontag, *Sur la Photographie*, no capítulo “Le Monde de L’image” (207-243).

³¹ Susan Sontag, *Sur la Photographie*, 9.

A interpretação destas duas abordagens do modo como as imagens representam o real irá permitir, no trabalho prático, considerar e analisar até que ponto os observadores da “Experiência” irão reagir e interpretar o que estão a visualizar.

Não me contrapondo aos parágrafos anteriores, quero sublinhar o facto de que não podemos modificar o real, os objectos nele contidos, a sua paisagem. Mas se olharmos a situação de um outro ângulo, num outro contexto, podemos modificar o significado do seu conceito, captando somente aquilo que nos interessa. Modificando a realidade do que se apresenta a nossa frente no instante da captação da imagem com estas máquinas, então não modificamos nada na imagem mas modificamos a mensagem que esta veicula, impondo o nosso olhar no momento da captação da imagem. Será que este processo é idêntico ao significado de mudar ou transformar o real que esta à nossa frente ou será que as imagens fotocinematográficas nunca poderiam representar o real exacto sendo sempre fantasmas do real?

Susan Sontag dizia que os fotógrafos e cineastas impõem sempre, ainda que inconscientemente³², um tema em relação ao que capturam. O acto de fotografar será assim uma interpretação do mundo pelo fotógrafo³³.

Sontag descreve que as imagens fotográficas e videográficas transmitem e exprimem uma “sensibilidade emotiva para alcançar outra realidade”³⁴. Para poder alcançar tal objectivo existem regras³⁵ para a utilização de fotografias e películas: assim iremos conseguir despertar a consciência e o desejo. Elas tornam-se num objecto informativo e precioso, reforçando uma visão nominalista da realidade social.

³² Inconsciente pois podemos reconhecer as fotografias de um certo fotógrafo pela sua maneira de capturar as imagens, a sua marca, o seu cunho fotográfico, esse processo não é controlável, não estando dependentes da máquina. Uma imagem será arte pelo conceito na qual ela se insere e pela razão que foi criada. O que é possível controlar será o que queremos captar na imagem nunca deixando de ser uma representação do que se esta a fotografar. Teremos que denotar assim bem como Sontag e Flusser são abordagens de certos conceitos mas não serão universais para todos os pensadores, sendo unicamente uma variante de uma ponto de vista.

³³ Sontag explica também que o acto de fotografar tem uma característica de voyeurismo por causa da selecção do que se vai fotografar e de se ignorar o que resta à sua volta, existindo a possibilidade de interferir com o que se fotografa, donde existe também um poder de agressividade devido à passividade do registo, imortalizando-o.

³⁴ Sontag, *Sur la Photographie*, 32.

³⁵ “il y a ainsi une opposition presque absolue entre les règles qui régissent l’utilisation des photos” (Susan Sontag, *Sur la Photographie*, 34).

O seu conhecimento transmitido e adquirido por nós é sempre um sentimentalismo, cínico ou humanista, sendo um simulacro de conhecimento, sabedoria, apropriação e de violação. Assim, a fotografia e o filme trazem-nos a sensação de que o mundo é mais acessível do que na realidade o será; consideramo-las como a única arte originariamente surreal.³⁶ Este facto explica-se através do contexto de surrealismo na fotografia e no filme, demonstrando o que os torna surreal será “o irrefutável *pathos* de uma mensagem do tempo passado e a qualidade das suas insinuações sobre as classes sociais.”³⁷.

Robert Bresson: As emoções e as imagens cinematográficas

R. Bresson tinha dois pontos de vista que separava muito bem.

“Deux sortes de films: ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de reproduire; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de créer.”³⁸

Estes são aquilo que chamava “cinema” e aquilo que chamava “cinematografia”, explicando que o primeiro era uma tentativa de uma representação ou reprodução pouco cuidada e grosseira de algo ou de alguém, utilizando os meios e características do teatro, servindo-se da câmara para representar, e dizendo do segundo que se servia da câmara para criar algo, que era uma verdadeira arte autónoma tendo a sua própria linguagem. Linguagem que tem como característica a relação das imagens com outras imagens, que por sua vez interage com o som e os sons diferentes que também interagem entre si, tendo assim uma comunicação dos sons para os sons e do som para as imagens com as imagens entre elas.

“Créer n’est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C’est nouer entre des personnes et des choses qui existent et telles qu’elles

³⁶ Sontag, *Sur la Photographie*, 79-80.

³⁷ Sontag, *Sur la Photographie*, 84.

³⁸ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (Paris: Folio, 1995), 18.

existent, des rapports nouveaux.” (...) “Ce qui est pour l’œil ne doit pas faire double emploi avec ce qui est pour l’oreille.”³⁹

Bresson explica como consegue desencadear emoções, ou como consegue passar uma mensagem bem precisa através do seu cinema, do seu cinematógrafo. Foi com essa análise de como se transmitem emoções nas imagens que escolhi e determinei os enxertos dos filmes presentes no filme “Experiência” para poder obter o máximo de reacção dos observadores.

Para Bresson são as características do cinematógrafo que o cativam e que utiliza no seu método de trabalho, realizando-o em vários momentos, em três etapas. Primeira etapa: o guião, que requer a atenção e o ponto de vista do cineasta, pois requer uma linguagem própria cinematográfica. Um dos objectivos a atingir neste momento é o de tentar evitar ao máximo o aspecto literário, tendo em conta as imagens e dando-lhes mais importância. Por outro lado os diálogos têm que dizer tudo o que as imagens não conseguem dizer; daí a importância dos olhares e das atitudes das personagens. Assim será possível ser transmitido o máximo de mensagens através da atitude dos actores antes que a palavra intervenha. Segunda etapa: a filmagem. Este é um momento de captura das imagens em movimento, sendo também um momento de procura de uma “verdade”, essa vinda dos actores. Característica de Bresson, os seus actores são escolhidos por não serem profissionais, sendo esses actores delimitados pelo guião, mas ao mesmo tempo livres em demonstrar as suas emoções. A ultima etapa é a montagem do filme, momento muito importante de criação e criatividade, pois é aí que se vai realizar a criação do ritmo no filme e a transformação das imagens, a relação entre elas mesmas e a relação entre o som, e os sons entre eles.

Bresson queria para o “seu” cinematógrafo o bom senso e a objectividade inacessível no cinema, o objectivo de Bresson era alcançar o real.

“Ce que je cherche, ce n’est pas tant l’expression par les gestes, la parole, la mimique, mais c’est l’expression par le rythme et la composition des images,

³⁹ Bresson, *Notes sur le cinématographe*, 27 e 62.

par la position, la relation et le nombre. La valeur d'une image doit être avant tout une valeur d'échange"⁴⁰

A emoção, os sentimentos nas imagens fotocinematográficas

Podemos verificar que, na nossa linguagem comum, o termo emoção tem a tendência de incorporar em si a noção de sentimento. Apesar de estes dois fenómenos serem ligados tão intimamente um ao outro, acontece que os confundimos, utilizando-os como sinónimos, mas temos de os separar e bem discernir a sua fronteira entre cada um. Distingui-los para depois melhor compreender a sua ligação tão íntima, sendo que a sua distinção entre emoção e sentimentos será equivalente à distinção entre corpo e mente, segundo António Damásio⁴¹.

No processo de “sentir”, o acto de sentir algo, as emoções precedem os sentimentos, constituindo o seu fundamento. As emoções fazem parte de um sistema integrado de dispositivos inatos e automáticos que visam solucionar os problemas básicos da vida e assegurar o bem-estar do organismo, permitindo assim a adaptação às variáveis do mundo exterior na qual se insere o indivíduo. As emoções são mecanismos de auto-regulação e têm uma dupla função, sendo a primeira uma produção de uma reacção específica do organismo a uma situação indutora, que será um estímulo emocionalmente “competente”⁴², presente no meio exterior no qual o sujeito se insere⁴³. A segunda função é, a regulação do estado interno do organismo, através de modificações do corpo⁴⁴, que visam preparar o organismo para a reacção acima referida. As emoções distinguem-se de outros mecanismos de regulação automática pelo grau de complexidade das respostas emocionais, que se podem dividir

⁴⁰ Bresson, Mylène. *Bresson par Bresson*, Paris: Flammarion 2013, p.

⁴¹ António Damásio, *O Mistério da Consciência: Do Corpo e das Emoções ao Conhecimento de Si* (São Paulo: Companhia das Letras, 2000), 359.

⁴² Entendemos por competente algo passível de criar uma reacção ao indivíduo, algo a que o sujeito é sensível.

⁴³ Nythamar de Oliveira, “Damásio, Neurociência e Neurofilosofia” (entrevista a António Damásio), *Fronteiras do Pensamento*, 29 de Junho de 2013. <http://www.fronteiras.com/canalfrenteiras/entrevistas/?16,75>.

⁴⁴ Será por exemplo, o ritmo cardíaco, pressão sanguínea, entre muitos outros...

em primárias⁴⁵ e secundárias⁴⁶. As modificações corporais que dão expressão às emoções constituem formas naturais e não conscientes de avaliar o ambiente e de fornecer respostas inteligentes ao problema. Será através dos sentimentos que a emoção irá manifestar-se através do corpo, enquanto os sentimentos estão na mente e no intelecto.

O sentimento é uma percepção sob a forma de imagem mental, que dá a conhecer à consciência o conteúdo dos padrões neurais relativos aos estados particulares do corpo⁴⁷. O sentimento traduz o espaço exterior, sendo um organismo presente de si mesmo na sua percepção de si. A intervenção da consciência, sendo ela capaz de se referir à experiência passada e de se projectar no futuro, permite-lhe analisar e reajustar os processos automáticos de avaliação ocorridos no início da cadeia emotiva, permitindo-lhe realizar ajustes biológicos⁴⁸. Apesar de que todas as nossas escolhas resultam de certas condições antecedentes, é possível ajustar essas escolhas a critérios e contextos de diversa ordem, sejam elas práticas ou ideais, libertando-nos da tirania das emoções. O papel do sentimento permanece no entanto incontornável e toda a vida do espírito, é permeada de afectividade desde o mais elementar processo de aprendizagem ao comportamento social e ético. A aceitação ou negação de certos ideais requer um vínculo afectivo que está na base da atribuição de uma validação positiva ou negativa a ideias, valores, objectos ou pessoas, que passam a funcionar como indutores de emoção.

Sendo a emoção induzida por um agente exterior, será que podemos considerar que as imagens fotocinematográficas podem capturar nelas as emoções ou sentimentos, ou será antes uma captura da representação dessas últimas?

Para o Documentário *Um Olhar Diferente*, o que me importa é ter uma reacção do indivíduo filmado, para poder de seguida questionar sobre qual dos dois foi representado, emoções ou sentimentos, ou se foi um desencadear de reacções

⁴⁵ A alegria, a tristeza, estar zangado, a surpresa ou a aversão (cf. Nythamar de Oliveira, “Damásio, Neurociência e Neurofilosofia”).

⁴⁶ Sendo estes a vergonha, o ciúme, a culpa e o orgulho.

⁴⁷ Ana Gama e Silva, “Emoção e Sentimentos”, in *Léxico de Estética e Filosofia da Arte*, <http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/emoc.html>.

⁴⁸ No sentido da sobrevivência e bem-estar do organismo.

repetidas por imitação, reagindo ao que se está a visualizar. O que se torna mais importante é a relação que o sujeito irá estabelecer com as imagens visualizadas.

A natureza do infotografável

Entendemos por infotografável algo que não podemos ou não conseguimos captar através da objectiva. Interrogando-nos se serão os sentimentos, as emoções os “objectos” que não poderemos captar pelas objectivas e máquinas que produzem as imagens fotocinematográficas. Por outras palavras, se quisermos fotografar ou filmar uma casa temos o “objecto” casa, capturando directamente uma imagem de uma casa, a sua representação. Mas se quisermos capturar um sentimento, por exemplo, a tristeza, a felicidade, temos que presenciar um acontecimento, uma acção onde o sentimento estará a ser experienciado por alguém, não excluindo que a acção poderá ser também encenada. Ao capturar esta acção teremos de escolher o momento certo que terá mais linguagem visual, ou seja, mais impacto visual para um maior estímulo emocional perante o observador da imagem fotocinematográfica, conseguindo assim transmitir um sentimento, uma emoção via a imagem. Assim, questionamos: será que a imagem fotocinematográfica contém o sentimento, a emoção representada, ou veicula uma imagética, uma representação, que desencadeia o desenvolver dos sentimentos e emoções no observador ao visualizá-la?

Questionamos o “poder” das imagens fotocinematográficas. Se têm contido nelas o sentimento expresso pelo seu sujeito representado, transmitindo-o directamente ao observador da imagem, onde este último irá sentir da mesma maneira e com a mesma intensidade a mesma emoção que o sujeito fotografado. Ou será pela representação imagética da acção passada, através da associação de ideias e experiências passadas, que o observador irá reagir, onde o estímulo será visual, sendo a imagem? Assim, os sentimentos e emoções do observador serão desencadeados, “acordados” através do que este último sente perante a imagem observada. Este processo de análise é inconsciente, e será executado consoante a bagagem e experiências do seu passado, existindo aqui uma associação de ideias, valores e memórias. Surge uma nova questão: será que a reacção emocional será sempre a

mesma para qualquer observador ou será condicionada em relação ao passado de cada observador? Podemos observar no decorrer do documentário *Um Olhar Diferente* que em determinados momentos temos reacções de varias pessoas muito semelhantes⁴⁹, que não poderemos dizer que são idênticas, mas também não poderemos dizer que são distintas, pois cada indivíduo tem a sua própria maneira de reagir aos estímulos podendo significar o mesmo, mas com uma reacção diferente consoante a personalidade de cada ser. Temos então a questão em aberto e inconclusiva por enquanto.

O observador irá, consoante o local e conceito na qual a imagem se enquadra, analisá-la, será executado um processo inconsciente e automático de assimilação das suas vivências e experiências passadas, bem como das suas memórias e valores, julgando assim a imagem.

As imagens fotocinematográficas e a sua mentira, o dito infotografável

Delimitemos o que será incaptável: o cheiro, a tristeza, os sentidos, os sentimentos, a memória como é representada na nossa mente, entre outros. Perguntamos: a fotografia e o filme representam o real? Como já foi referenciado, a fotografia e o filme são uma representação do real passado e não do real instante, contendo nela uma mentira. Por outro lado teremos de questionar a reacção do espectador, a veracidade da sua reacção perante a observação da imagem. Será que podemos considerar a sua reacção como verdadeira, sincera, caso a imagem seja mentirosa? Será que podemos considerar uma reacção singularmente, sem nos preocupar se o seu agente desencadeador é falso ou não?

A mentira da imagem compreende-se, no contexto da pré-selecção⁵⁰ do que se representa na imagem realizada pelo cineasta e fotógrafo, onde o que será representado será sugerido pela faculdade de juízo do cineasta e do fotógrafo que

⁴⁹ Na passagem de Mr. Ferraille, do minuto 04:26 até ao minuto 5:30, todos os sujeitos tiveram uma reacção de riso, sorriso, descontração, algo de positivo.

⁵⁰ Entendemos por pré-selecção uma escolha efectuada pelo cineasta/fotógrafo do que vai enquadrar e mostrar na sua imagem, e que conceito e mensagem estará nela embutida.

capturam as imagens. Estará presente nas suas imagens uma selecção do que é capturado, desenvolvendo uma predominância do que sugere o seu ponto de vista para o resto do mundo, os seus observadores⁵¹, existindo assim a questão da existência de uma não representação exacta e real do acontecimento, e sim uma interpretação sugerida do real efectuada pelo fotógrafo e/ou cineasta.

Apesar desta pré-selecção do cineasta e fotógrafo, existe também uma outra vertente, onde nos perguntamos se é ou não considerado que o passado seja como um real presente, tendo em conta que a partir do instante em que foi captada uma imagem, esta ultima pertence já ao seu próprio passado nunca podendo ser considerada como uma representação do real presente, pois o instante capturado já esta ultrapassado e poderá nunca mais existir, nem se reproduzir.

“L’image peut déformer, mais il y a toujours une présomption que quelque chose d’identique à ce que la photo montre existe, ou a existé, réellement”⁵²

Com estas duas vertentes, problemáticas, a pré-selecção do cineasta/fotógrafo, a sua imposição do seu ponto de vista e a questão do instante passado da imagem, como será que poderemos considerar a veracidade das imagens fotocinematográficas?

“Quand ils décident de l’allure d’une image, ..., les photographes ne cessent d’imposer des normes a leur sujet, ..., l’appareil fait plus qu’interpréter la réalité, qu’il la capture effectivement les photographie sont autant une interprétation du monde que les tableaux et les dessins.”⁵³

Estamos confrontados com duas problemáticas. Teremos de decidir se aceitamos ou não estas duas condicionantes para apelar à veracidade da imagem, para considerar que uma imagem possa representar algo de real. Por causa destas duas problemáticas estamos confrontados com as seguintes questões. Será que o instante passado é valido como verdade numa imagem fotocinematográfica? Será que a pré-

⁵¹ Neste caso os observadores serão os indivíduos que visualizam as imagens propostas pelos cineastas e fotógrafos.

⁵² Sontag, *Sur la Photographie*, 19.

⁵³ Sontag, *Sur la Photographie*, 20.

selecção e um só único ponto de vista nos é suficiente para aceitar a veracidade da representação deste último?

“Qu’une photographie peut être traitée comme une version de la chose elle-même. Mais malgré la présomption de véracité qui confère à toutes les photographies autorité, intérêt et séduction, le travail des photographes n’échappe pas, au trouble et à l’ambiguïté qui caractérisent normalement le rapport de l’art et de la vérité. Même quand ils ont avant tout le souci d’être le miroir de la réalité, ...”⁵⁴

Ao fim ao cabo podemos evocar que o cineasta e o fotógrafo, ao capturarem estes instantes, decidem por nós o que iremos visualizar “mastigando” e “digerindo” previamente parte das informações, influenciando-nos⁵⁵ na mecânica da construção do nosso ponto de vista. Estamos, assim, confrontados com os nossos critérios de aceitação: se aceitamos que o cineasta/fotógrafo decida previamente a nos transmitir somente parte da informação, se iremos aceitar este como verdade da imagem. De seguida teremos de escolher se aceitamos que aquilo que estamos a visualizar foi uma parte de um instante real passado daquilo que nos é representado. Aceitando estas duas condicionantes poderemos acreditar na veracidade da imagem que visualizamos, ou aceitar que as imagens apresentadas sejam construídas com base numa verdade mas contendo sempre uma distorção da realidade, chamando-a a mentira das imagens fotocinematográficas.

“As imagens são mediações entre o homem e o mundo (...) Do ponto de vista ingénuo, a fotografia é uma cena que se imprime automaticamente sobre uma superfície. De um ponto de vista técnico, a fotografia significa ‘conceitos programados, visando programar magicamente o comportamento dos

⁵⁴ Sontag, *Sur la Photographie*, 19-20.

⁵⁵ Em parte de maneira consciente, ou seja, quando é escolhido o que se captura na imagem. Haverá também uma influencia inconsciente, esta situa-se pela assinatura imagética do cineasta/fotógrafo, o seu cunho. por outras palavras, cada cineasta/fotógrafo têm uma maneira própria de realizar imagem, onde nos permite pelas características das suas imagens detectar na sua composição qual o cineasta/fotógrafo que a realizou.

receptores'. Porém, as fotografias mostram visões do mundo: chocam e perturbam até aos ingénuos.”⁵⁶

O fotofilme

As imagens fotocinematográficas como vimos no início do texto, são fotofilmes, para entendermos melhor o conceito de fotofilme e porquê as imagens fotocinematográficas são fotofilmes teremos que definir o que entendemos por este conceito. Sabemos que imagens fotocinematográficas referem-se à imagens de fotografia e imagens do cinema.

Assim, fotofilmes será aqui entendido como uma palavra que une a fotografia e o filme num só. Este procura percorrer a ínfima linha que separa a fotografia do vídeo, guardando elementos característicos das duas formas expressivas, mas não anulando nenhuma das duas.

Podemos apoiar-nos, com este objectivo, em André Bazin no seu ensaio *Qu'est-ce que le cinema?*. Bazin assume a imagem fotográfica como “matéria-prima” do cinema e parte do princípio de semelhança do objecto real com a imagem que produz⁵⁷. Gaspard-Félix Tournachon, mais conhecido por Nadar, foi um dos pioneiros do cinema. Nadar tinha como desejo completar a fotografia com o movimento, o som, entre outras componentes que vieram a dar origem ao cinema e ao vídeo.

Assim, sabemos que o cinema é essencialmente constituído por fotografias – fotogramas, sendo este o termo mais adequado nesta situação. As fotografias dispostas em sequência e com um determinado ritmo podem transformar-se num vídeo, e assim “ganham vida” e um movimento contínuo, e só a partir daí se opõem directamente ao carácter estático do instantâneo fotográfico. Segundo os conceitos tradicionais de cinema e fotografia, os dois têm diferenças bastantes nítidas, existindo de forma autónoma, dado que o cinema é um fluxo incessante, uma presentificação constante, enquanto a fotografia será antes o instante congelado, petrificado.

⁵⁶ Flusser, *Ensaio Sobre a Fotografia*, 29, 57 e 58.

⁵⁷ Bazin, *Qu'est-ce que le cinema?*

Podemos dizer que o cinema absorve o seu espectador no seu fluxo temporal, enquanto a fotografia resume uma narrativa num *frame*, numa imagem. Assim, um fotofilme será na sua origem um conjunto de fotografias singulares, mas também poderá ser um conjunto de fotografias executadas em sequência muito ritmada, a fim de lhes dar “vida”, resultando num vídeo. A palavra “fotofilme” pode ser utilizada também quando nos referimos a fotografias e vídeos em simultâneo.

O fotofilme e a sua mentira

Estamos num século em que a informação se desloca quase só por imagens⁵⁸. Podemos dizer que estas imagens quando retratam o real⁵⁹ não são o real em si, mas sim uma reprodução fiel à realidade do assunto que foi capturado⁶⁰, sendo o fotofilme visto por todos como uma representação do real. Representa assim, o mundo da maneira mais fiel possível⁶¹, sendo os olhos de todas as pessoas que não presenciaram um determinado acontecimento, retratando, representando, simulando o que se viu de um determinado ângulo e não a realidade completa e total. Cada fotógrafo e cineasta procura a realidade, a sua realidade⁶² nos fotofilmes que produz, pois todos os fotofilmes são processos de construção de uma realidade. Poderá existir uma problemática nesta construção. Se a realidade do espectador não coincidir com a realidade produzida pelo fotógrafo/cineasta, poderemos considerar que houve uma falha na transmissão da realidade. Mas não podemos esquecer que nesta construção de realidade, no fotofilme, está representado o ponto de vista do cineasta/fotógrafo. Então, caso o espectador não partilhe a mesma realidade, escolhe não aceitar este fotofilme como realidade, podendo escolher outro.

⁵⁸ Ana Paula da Rosa, “Seria a Fotografia a Mediação da Mentira ou uma Cicatriz dos Fatos?”, *Rastros*, VII(7), Outubro de 2006, 37.

⁵⁹ Neste caso consideramos o real algo de concreto e possível, algo que aconteceu na realidade deste mundo.

⁶⁰ Entendemos por capturado pelas máquinas que produzem as imagens fotocinematográficas, ou seja, fotografias, vídeos.

⁶¹ Rosa, “Seria a Fotografia...”, 37.

⁶² Rosa, “Seria a Fotografia...”, 37.

Fabricado e forjado pelo olhar do fotógrafo/cineasta conjuntamente com a sua lente, sabemos que o fotofilme tem uma força de veracidade. Mas existe uma diferença: o fotofilme mostra o real, seja ele encenado ou não, mostrando somente parte dele, mas já com uma interpretação do fotógrafo/cineasta, enquanto a veracidade do fotofilme se considera em casos de documentação de situações não encenadas, e terá de ser avaliada interrogando-nos se a consideramos como verdade perante o sujeito retratado. Contudo mantemos sempre presente que o que foi filmado/fotografado, apesar de ter sido encenado ou não, terá de ter existido de uma maneira, mesmo que tenha sido fingido.

Assim, com o fotofilme provamos algo. Ele tem o poder de ser os olhos do mundo. O fotofilme transforma feixes de luz que resultam numa imagem fotográfica ou num vídeo, sendo só uma representação, simulação do objecto que se trata.

Aceitando esta situação, um fotofilme pode mentir quanto ao sentido⁶³, mas não pode mentir quanto à existência dos factos representados, sendo que o real será um real no estado passado, pois a sua acção foi executada e terminada.

No caso do documentário, será uma situação real com repercussões sobre a vida de indivíduos, e ou do mundo no geral, enquanto, no caso da ficção, no momento dos acontecimentos e das captações as situações são reais ilusórios pois uma vez a ficção acabada tudo regressa à normalidade do real sem as ilusões pretendidas para a elaboração de determinadas imagens.

As imagens, os fotofilmes serão sempre objecto de algo do passado, contudo isso não impede que estejam a representar algo que foi encenado, ou algo que ocorreu sem manipulações e intenções que tal acontecesse.

Roland Barthes afirma que:

“o referente da foto não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de referente fotográfico não a coisa facultativamente real a que me remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objectiva, sem a qual não haveria fotografia. A

⁶³

Pois tudo depende do ponto de vista do fotógrafo/cineasta e do espectador.

pintura pode simular a realidade sem tê-la visto (imitações). Na foto jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado”⁶⁴

O fotofilme é uma construção realizada pelo fotógrafo/cineasta, sendo que a sua compreensão só é possível em função dos valores sociais de cada um, que permitem a interpretação dela mesma. portanto em todos os fotofilmes não é o objecto em si, mas um jogo de ficção em que o real se encontra simulado.

Deslocando os conceitos para o âmbito da semiótica, seria possível dizer que o real, como ele é compreendido e aceite, só se dá quando há uma espécie de plenitude presencial no acto de tirar a fotografia, ou seja, essa plenitude presencial é a do fotógrafo/cineasta. Quando, situado no “terreno”, decide o momento exacto de disparar a máquina, irá então escolher o ângulo de visão e os objectos presentes, a acção que será transformada em imagens/fotogramas. A plenitude presencial dá-se na relação entre o real, a acção fotografada/filmada, e a sua simulação, que é a imagem fotocinematográfica. Quando a acção é transformada em fotofilmes, ela torna-se não real, pois não podemos visualizar o decorrer da acção, não sabendo o que a precedeu e o que se seguiu após a sua “captura”, “congelamento” na imagem fotocinematográfica. Se for levado em conta apenas o aspecto da reprodução da acção pelo fotofilme, então sim, o fotofilme é “mentiroso”. Os fotofilmes, ao construir uma representação, simulada tecnicamente, são uma transplantação da mentira, um novo “objecto” que não é a verdade nem o real, mas toma a sua forma, fazendo-se passar pela realidade representada.

“A primeira consequência dessa observação é constatar que esse denominador comum da analogia, ou da semelhança, coloca de imediato a imagem na categoria das representações. Se ela parece é porque ela não é a própria coisa: sua função é, portanto, evocar, querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o processo da semelhança. Se a imagem é percebida

⁶⁴

Roland Barthes, *A Câmara Clara*, apud Ana Paula da Rosa, “Seria a Fotografia...”, 40.

como representação, isso quer dizer que a imagem é percebida como signo. Segunda consequência: é percebida como signo analógico. A semelhança é seu princípio de funcionamento. Antes de prosseguirmos no questionamento do processo de semelhança, é possível constatar que o problema da imagem é, de fato, o da semelhança, tanto que os temores que suscita provêm precisamente de suas variações: a imagem pode se tornar perigosa tanto por excesso quanto por falta de semelhança”⁶⁵

O infotografável nos fotofilmes: os sentimentos, as emoções

Se formos pela lógica de que tudo o que se apresentar frente a uma objectiva é fotografável, poderemos neste caso capturar tudo o que desejamos. Contudo existe uma problemática nesta afirmação. Por que será que, quando produzimos uma imagem do nosso imaginário, algo que temos em mente imagneticamente, quando o trazemos para fora, concretizando esta imagem, o resultado visual não é o mesmo? Conseguimos de facto obter um resultado muito semelhante ao desejado graças a encenação e a montagens, mas diferindo sempre da nossa imagem original⁶⁶. O mesmo se passa com a captação de um sentimento, de uma emoção. Para um bom efeito visual, onde possa existir um despertar de emoções teremos de exagerar na representação da emoção desejada⁶⁷. A nossa questão impõe-se neste instante: tudo será fotografável até um certo ponto, nunca conseguindo representar um instante em três dimensões passando-o a uma superfície plana, e também nunca nos será possível reproduzir fielmente a nossa imaginação, um certo instante passado⁶⁸ ou uma visão imagética.

⁶⁵ Martine Joly, *Introdução à Análise da Imagem* (Campinas: Papirus, 2002), 39.

⁶⁶ Entendemos por original a imagem imaginada, o ideal a ser representado de maneira idêntica à nossa ideia.

⁶⁷ Considerando que esta última é evocada directamente. Esta situação não engloba quando as emoções são evocadas indirectamente.

⁶⁸ Pois cada instante é único, não se reproduzindo, pertencendo ao passado.

Será graças à nossa memória que conseguimos ter lembranças e que adquirimos conhecimentos. Assim, é ela que nos dita a compreensão ou incompreensão de determinados fotofilmes. Um sentimento, uma emoção capturada num fotofilme, é reconhecido, identificado e processado⁶⁹ por todos, mas será ele compreendido e assimilado da mesma maneira?

Todos somos capazes de perceber, sentir e assimilar informações quando visualizamos algo ou alguém transmitindo emoções, mas serão somente os indivíduos que viveram algo de semelhante que irão conseguir sentir o mais fielmente possível e compreender melhor estas últimas. Contudo a emoção não será sentida de maneira semelhante devido à diferença de valores e experiências passadas por cada indivíduo. Por exemplo, as pessoas que não viveram uma guerra, entendem e percebem a dor, a aflição e o sofrimento, mas não o percebem na sua totalidade, não incorporam tão profundamente como alguém que viveu essa guerra. Assim, determinados fotofilmes “falam/dialogam” mais ou menos consoante o seu espectador, devido ao seu passado e as suas experiências.

Barthes, ao reencontrar fotografias de sua mãe já falecida, evocou:

“Se algum dia viesse a mostrar a amigos meus, duvido que elas lhes dissessem qualquer coisa. (...) – enquanto, ao contemplar, uma foto em que ela me aperta nos braços, quando eu era pequeno, posso despertar em mim a doçura do crepe da china e o perfume do pó-de-arroz.”⁷⁰

Será através da memória da vivência de cada indivíduo que o fotofilme transmite ou não, com muita ou pouca intensidade, as emoções, os cheiros e lembranças nele contidas. Podemos dizer que os sentimentos gravados nos fotofilmes e captados num determinado momento, se o visualizarmos agora ainda nos são perceptíveis, podemos voltar a vivê-los. Temos de nos perguntar se o fotofilme tem realmente esse poder de nos transmitir esses sentimentos e emoções, ou se fica um distanciamento, um

⁶⁹ Será neste instante que ocorre a mecânica de analisar e julgar consoante os valores inculcados no indivíduo, o mecanismo de construção do nosso ponto de vista.

⁷⁰ Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 2006), 74-75.

espaço, um vazio entre nós e o passado do fotofilme, em que esse mesmo espaço nos impede de viver, reviver as emoções, sentimentos captados pelo fotógrafo/cineasta na imagem. Questionamos os fotofilmes, se estes têm neles contidos emoções, sentimentos, ou se os representam. Quanto a estas representações nos fotofilmes, será que as vemos e interpretamos como elas são representadas, ou paramos no valor da sua representação moral? Será que vemos o que ele é realmente sem nenhum preconceito de valores?

Consideramos que estas imagens são testemunhos que gravam/capturam o que aconteceu ou o que foi encenado, temos de as observar como imagens que elas são, o que representam, e não o que elas representam em valor moral, sem as julgarmos. Quando visualizamos um fotofilme fica ao nosso encargo “lê-lo”, olhá-lo para além da perspectiva do fotógrafo/cineasta e principalmente utilizar a nossa imaginação para poder entendê-lo, apreciá-lo pela sua magia e “vida congelada”, para podermos ver realmente a verdadeira imagem presente a nossa frente. Assim iremos comportar-nos como testemunhas morais, como se estivéssemos presentes no momento da acção. O futuro de cada imagem ainda não está estabelecido. Ainda não o conhecemos apesar do espaço de tempo entre a captação da imagem e a nossa visualização. Estas imagens ainda falam com os seus espectadores, ainda temos o espaço para a nossa interpretação⁷¹. Fabrica-se nas imagens uma representação que se pretende fiel ao irrepresentável, mas não alcança essa fiel representação. Assim, a imagem trai o real, é-lhe inevitavelmente infiel.

“Le futur dans ces images n’est pas encore connu, malgré le temps entre nous et le moment de la prise de vue. Elles nous parlent encore, et restent donc libre à l’interprétation. À nous alors de faire à nouveau, grâce aux nouvelles approches proposées par Baer, le travail qui a déjà été accompli dans le passé. Mais la question de savoir s’il est réellement possible de ressentir et d’entendre les personnages au travers de ces images se pose. La photographie

⁷¹ Tim Gossens, “Spectral Evidence, The Photography of Trauma” (recensão a Ulrich Baer, *Spectral Evidence, The Photography of Trauma*), *Edit* (2), Novembro de 2005, <http://www.edit-revue.com/?Article=66>

a-t-elle le pouvoir, même partiel, de nous faire ressentir cette douleur ? Ou bien reste-t-il un hiatus entre le passé et nous ?”⁷²

Mas ela trai o real também no sentido em que o exprime através dela mesma. Irá sempre existir uma dualidade realidade/irrealidade com a qual estaremos sempre confrontados. Talvez se possa então dizer que a melhor máquina fotográfica e videográfica que temos é pois o conjunto olhos-cerebro-memória.

A minha posição perante estas abordagens

As imagens fotocinematográficas contêm nelas o poder de desencadear os sentimentos e emoções no seu observador, mas diferindo para cada um deles. Podemos observar este facto no documentário *Um Olhar Diferente*, onde todos os observadores visualizam as mesmas imagens mas reagem de maneira diferente, divergindo na intensidade das emoções sentidas e no tipo de emoções sentidas perante as mesmas imagens. Este facto deve-se, a meu ver, à educação na qual o sujeito se insere, ao seu passado, as suas vontades para o futuro, os seus valores adquiridos, entre outras condicionantes. Assim temos uma interpretação diferente para cada observador, permitindo obter reacções diferentes.

Em relação ao conceito de infotografável, considero que de facto esta presente nas imagens fotocinematográficas a vários níveis.

Quando queremos retratar uma imagem do nosso imaginário, ou uma imagem de memórias passadas, ela será sempre diferente, pois o nosso espírito, a nossa mente, modifica e distorce as imagens. Não podemos esquecer que quando a idealizamos temos uma perspectiva global, uma visão com o mesmo ângulo de visão dos nossos olhos, e temos também presente uma profundidade e um relevo, algo que as máquinas não conseguem reproduzir, pois o ângulo será mais restrito e retratado numa dimensão plana. Encontramos então uma parte ínfima da imagem que não se consegue captar.

⁷² Gossens, “Spectral Evidence”.

Para as imagens fotocinematográficas do presente, do que se apresenta a nossa frente, encontramos um outro nível do conceito infotografável. Este exprime-se na característica de que ao capturar uma imagem temos que efectuar uma selecção daquilo que vamos guardar na imagem. Excluindo parte das informações da cena presente. O infotografável neste caso está presente na incapacidade de representação da cena completa sem exclusão de informações e aceitar que a imagem realizada será somente parte da cena capturada. Pertencendo, assim, já ao passado, podendo ter na sua paisagem algumas modificações.

Assim, as imagens fotocinematográficas contêm características do infotografável, conseguindo ainda assim representar paisagens quase reais, tanto que as tomamos por reais, existindo uma mentira que iremos aceitar para as aceitar como imagens representantes do real. Elas têm também o poder de desencadear sentimentos e emoções nos seus observadores: o seu poder está no que a imagem representa e desencadeia no seu observador, sendo este, de maneira inconsciente, o mediador das suas reacções, enquanto a imagem tem um papel passivo nestas reacções.

O Documentário: “Um Olhar Diferente”

O filme realizado neste ensaio pertence ao género do documentário, e tem como título *Um Olhar Diferente*. Este documentário tem como objectivo registar através de filmagens as reacções dos espectadores de um filme, *Experiência*. Esse filme *Experiência* é um aglomerado de vários momentos de filmes diferentes, com uma duração de aproximadamente 15 minutos.

Um Olhar Diferente foi filmado frente aos seus espectadores, ou seja, a câmara está de costas para o filme projectado (*Experiência*), estando directamente frente aos sujeitos e tendo unicamente um plano de filmagens, estando muito próximo do seu espectador e nunca abandonando o seu “olhar”. Assim pudemos captar todas as suas reacções durante a visualização do filme *Experiência*.

As Influências para a elaboração do documentário “Um Olhar Diferente”

O método de filmagem escolhido foi directamente inspirado e influenciado pelo realizador Abbas Kiarostami, no seu filme *Shirin*. Em 2010 tive oportunidade de visualizar este filme no cinema, e desde aí sempre me questioneei o porquê da sua opção, do seu método de filmar e qual era o objectivo nas suas escolhas, o que pretendia obter como resultados. *Shirin* retrata a adaptação teatral de um poema de amor persa do século XII, um drama épico de um monarca e da sua amada no Irão, que podemos comparar com o nosso *Romeu e Julieta*.

A câmara, ao estar muito próxima do sujeito, permite-nos observar todas as reacções e micro-reacções que tem ao longo do filme, podendo adivinhar-se através dos sons as imagens que este visualiza e a sua relação com as mesmas. Com esta metodologia, estamos tão próximos da pessoa a ser filmada que de uma maneira forçada entramos na sua intimidade, deixando ao cineasta informações íntimas do sujeito filmado. Ao registar estas reacções recolhem-se outras informações, que são a relação que o sujeito tem com as imagens que está a visualizar. Com um estudo mais pormenorizado do carácter comportamental do ser humano poderíamos até adivinhar

a opinião, o ponto de vista, do sujeito perante o que está a visualizar ou mesmo até se o sujeito já vivenciou o que está visualizar⁷³.

Abbas Kiarostami pretende e demonstra que o cinema, a imagem cinematográfica, funciona em simultâneo – imagem, som – através da simulação da mente do seu espectador obtida pelas imagens e sons do filme.

“Chez Kiarostami, le faux mène au vrai et non à l’illusion, le mensonge mène à la vérité. (...)”

Pour Jean-Luc Nancy, la révolution Kiarostamienne aurait consisté à réinstaller le regard à la place de la représentation à laquelle le cinéma de l’Occident s’est consacré presque depuis le début de son histoire: substitution imputable à un caractère spécifique du rapport de l’Orient à l’image, attaché à celle-ci comme présence et non comme.”⁷⁴

Explica também que existe uma contaminação de emoções e ecos sensoriais entre personagens do filme e o espectador em questão. Kiarostami diz que ao filmar desta maneira convocamos a noção de fora de campo, incitando assim o espectador do filme a imaginar a obra visualizada pelos outros espectadores, incitando o espectador a comportar-se como um criador, através da sua imaginação.

A escolha do tipo de público para Kiarostami foi importante, sendo na maioria mulheres e em minoria homens. Kiarostami, refere⁷⁵ que no Irão homens e mulheres normalmente não partilham espaços públicos. A razão pela qual o cineasta escolheu na maioria mulheres como espectador é porque retrata uma história de amor trágica e remete para a questão da relação entre a realidade e ficção, e entre o vivido e a ilusão, para essas mulheres. O ponto fulcral do seu objectivo é não a história mas sim o destino da heroína do seu filme. Abbas Kiarostami interessa-se unicamente pelo género feminino neste caso, pois são elas que são “vítimas”, conseguindo atingir as

⁷³ No minuto 5:33 ate ao minuto 7:48.

⁷⁴ Jean-Michel Vlaeminckx, “Abbas Kiarostami, Le cinéma à l’épreuve du réel” (recensão a Philippe Ragel (org.), Abbas Kiarostami, *Le cinéma à l’épreuve du réel*, *Cinergie.be* (134), Janeiro de 2009, http://www.cinergie.be/webzine/abbas_kiarostami_le_cinema_a_l_epreuve_du_reel.

⁷⁵ Vincent Ostria, “Hommage absolu au visage féminin: un fascinant exercice de style du cinéaste iranien”, *Les Inrocks*, 15 de Janeiro de 2010. <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/shirin/>

suas espectadoras através dos seus olhares, elas apropriam-se da história ao reflectir sobre o seu próprio destino: o mistério desses olhares, que acabam por nos dar vertigens, vertigens de identidade e de alteridade, vertigens da cara como manifesto da *psyché*, o mundo interior destas mulheres, um mundo ao qual podemos aceder olhando para elas. Poderemos também observar que existe um jogo de espelhos: se observarmos bem poderemos ver as imagens do conto, mas não de maneira convencional, pois o que interessa a Kiarostami não é o seu filme e sim a reacção do seu público.

Método das filmagens

Foi precisamente pelas questões que Abbas Kiarostami levantou no seu filme e métodos de filmar que utilizei um método muito semelhante, pois o meu objectivo foi obter a captação das reacções e emoções dos espectadores para poder responder às minhas questões.

O filme *Experiência* foi desenvolvido com base em fragmentos de vários filmes, *Black Mirror*, *Mr Ferrailles*, *A Serbian Film*, *Monrise Kingdom*, *Irreversible*, *Requiem for a Dream* e uma performance de Marina Abramovic no Moma, todos eles escolhidos por serem de forte carácter emocional⁷⁶.

No decorrer das várias projecções, senti a necessidade de modificar a ordem das sequencias fílmicas apresentadas, chegando à eliminação de algumas para depois as substituir por outras sequências.

Na Primeira “Experiência” aparecia Marina Abramovic, *Black Mirror*, *Mr Ferraille* e *Requiem for a Dream*, após algumas projecções apercebi-me que na sequência de Marina o espectador não reagia, ou quase nada, depois no momento de *Requiem for a Dream* os espectadores não reagiam de maneira suficientemente intensa, pois ou não

⁷⁶ Evocam a violação, a não assistência a pessoa em perigo, relações sexuais com animais, uma paixão reencontrada, a fuga às obrigações e às regras e as suas consequências nos seus casos mais extremos.

conheciam o filme ou já sabiam o que ia acontecer, sendo o factor de surpresa ou de desconhecido inexistente.

A segunda tentativa foi a de eliminar a sequência de Marina Abramovic, guardando *Black Mirror*, *Mr Ferraille*, *A Serbian Film*, *Moonrise Kingdom* e *Irreversível*. Com as projecções desta “Experiência” fiquei satisfeita com a reacção dos sujeitos, contudo existia um problema mais pessoal, um problema de consciência, pois sentia-me culpada por “obrigar” o espectador a visualizar as imagens de carácter tão agressivo do filme *Irreversível*. Assim, para a última versão da “Experiência” ficaram as sequências de *Black Mirror*, *Mr. Ferraille*, *A Serbian Film* e *Moonrise Kingdom* eliminando a sequência de *Irreversible*.

A escolha dos espectadores foi feita de uma maneira simples e geral, ou seja, não foi metódico com um sentido científico. O número de espectadores apresentados justifica-se pelo tempo do filme. Por ser curto não quis mais pessoas para poder observar as reacções de cada um em cada sequência.

As filmagens decorreram num ambiente que todos conheciam, conseguindo-se assim um à-vontade perante a câmara e uma liberdade para deixar as suas emoções expressarem-se. Todos os sujeitos sabiam que estavam a serem filmados. Em relação à informação dada antes de serem filmados, era o mínimo possível, deixando sempre uma vaga explicação, nunca foi dito exactamente quais os objectivos desejados nem para que fim era, evitando o condicionamento das reacções, explicando o mínimo possível aos sujeitos, mas não dando nenhuma informação falsa.

Depois de instalados de maneira confortável e num ambiente familiar a cada um, começava a gravar a projecção. Depois de todas as projecções e gravações foi realizada uma selecção das filmagens e uma escolha de montagem do filme. A selecção das filmagens foi realizada unicamente com base das reacções dos observadores, apontando em que minuto cada um teve uma reacção visível frente à câmara, guardando o som contínuo do filme *Experiência*, jogando e alternando com cada espectador no momento preciso da sua reacção. Obtive, assim, um filme com um ritmo e uma dinâmica bem presente. A escolha de guardar o som em contínuo é para ter uma narrativa sonora e para o efeito de podermos imaginar com a ajuda do som as

imagens que o espectador está a visualizar. Há uma relação entre a imagem que visualizamos e os sons, pois são os sons que potencialmente nos dão indícios da acção visualizada.

Sabemos que as emoções dependem dos nossos valores e vivências. Temos várias reacções diferentes, mas que podem significar o mesmo sentimento, pois cada indivíduo reage de forma diferente às mesmas imagens; as razões pelas quais isso acontece serão várias. Primeiramente temos a sensibilidade de cada ser e de como ele se deixa envolver pelo mundo dos fotofilmes, deixando-se envolver com as imagens que o levam a acreditar na veracidade da ficção que está a visualizar, desencadeando assim estados de emoções diferentes. Com alguém bastante sensível e que se deixa levar pelo mundo dos fotofilmes vivendo intensamente o que lhe está sendo apresentado, iremos obter uma reacção muito mais vinculada. Depois temos o indivíduo que já vivenciou um mesmo acontecimento no seu passado⁷⁷: a visualização do fotofilme irá relembrar-lhe aquele momento passado, dando vida às suas memórias emotivas reais⁷⁸. Temos também o indivíduo que dificilmente se deixa levar pelo mundo ficcional do fotofilme, não acreditando na sua veracidade, levando-o a separar reacções consoante os seus valores em relação às imagens e os valores que na sua vida real tem e toma em conta: este indivíduo irá conseguir visualizar imagens que podem ou não ir ao encontro dos seus valores morais, ou lembrar-lhe algo do passado sem sentir muita emoção, mas verificamos que nenhum se consegue abstrair das emoções, independentemente do seu estado.

Podemos observar na sequência 00:05:36 – 00:07:50 que as reacções das duas raparigas são muito mais vinculadas do que a do rapaz; contudo na rapariga nº 2 (loira com óculos) as reacções de desgosto e desconforto perante o que está a olhar estão muito mais vinculadas e está presente um maior desgosto levando ao enjoo do que no caso da rapariga nº 1 (cabelo encaracolado e cachecol). Pode existir uma possível

⁷⁷ Neste caso não existe nenhum documento que liste as vivências de cada um, mas existe sim uma conversa informal que me possibilita esta avaliação, e um conhecimento de cada um no seu quotidiano.

⁷⁸ Entendemos por reais memórias de algo que o indivíduo vivenciou fisicamente no seu corpo não sendo provocado por um terceiro ficcional, e sim por um outro ser vivo, ou algo que não pertença ao mundo digital.

explicação para estas diferenças; a rapariga nº 2 esta a planear a sua gravidez, enquanto a outra consegue ter uma reacção mais de desgosto por causa dos seus valores mas consegue distanciar-se mais, pois a sua vontade ou instinto maternal ainda é inexistente neste momento. Em relação ao rapaz, as suas reacções são mais subtis e não se deixa levar tanto pelas emoções das imagens. Tal facto acontece pois não tem o mesmo tipo de instinto maternal que as mulheres, e não se deixa levar pelo poder emotivo da imagem pois nunca lhe será possível vivenciar parte desta acção. Contudo, nenhum destes observadores foi susceptível de ter vivido ou presenciado qualquer das acções presentes no filme *Um Olhar Diferente*.

Podemos observar também que existe um incómodo num som emitido, no minuto 00:00:28 – 00:00:48, provocando desconforto do observador, o que confirma a importância do som na representação mais fiel da realidade. Esse som remete para tudo o que é censura ou proibição, encontrando-se a um nível de decibéis desagradável para o ser humano, tentando desencorajá-lo de olhar para o que se irá suceder. Contudo, apesar deste insuportável som, o observador continua a olhar as imagens que se sucedem. Será que poderemos, ao observar as reacções dos espectadores deste documentário, adivinhar algo dos seus passados, podendo com as suas reacções ler nos seus rostos se sentem prazer, repugnância, nojo, vontade de realizar o mesmo, ou se estão a reviver algo passado via as suas memórias de acontecimentos reais? A minha questão é: será que são as imagens em si que os incomodam, ou que os fazem reagir, ou são as memórias e valores associados às imagens que os fazem reagir? Será a imagem em si que provoca tais reacções ou são os valores, as memórias, as vivências, a educação e contexto, que os fazem reagir de uma certa forma a determinados estímulos visuais? Após reflexão pergunto ainda: será que as imagens em si, com som, sem som, estáticas ou em movimento, não têm o poder de activar os mecanismos emotivos e reactivos perante alguém que não percebe as imagens representadas? Por exemplo se filmarmos uma criança com cerca de 4 anos, se mostrarmos imagens com que não está familiarizado não vai conseguir sentir nenhuma emoção? Será porque não a percebe? Mas e se lhe mostrássemos imagens dos seus desenhos animados preferidos a reacção seria positiva? Será porque reconheceu algo? Do mesmo modo, com um adulto que vive sem conexão à

civilização, será que ele é incapaz de perceber os valores morais das imagens que lhe são apresentadas? Assim, será que podemos afirmar que os indivíduos desprovidos de valores morais, de consciência, ou de opinião, quando lhes são apresentadas imagens, não serão capazes de as entender nem de reagir perante elas? Isto leva-nos a perceber que as imagens, os fotofilmes, as imagens fotocinematográficas não contêm em si sentimentos e emoções mas veiculam mensagens desencadeadoras de memórias e valores inculcados no ser humano, e só através deles é que nos é possível ter alguma reacção perante as imagens que nos são apresentadas.

CONCLUSÃO

Abordámos várias questões baseando-nos em escritos de autores como Susan Sontag, Roland Barthes e Robert Bresson, entre outros. Debruçámo-nos sobre conceitos como o ponto de vista, como é construído pelo individuo, em que medidas pode variar e com que influências. O senso comum, os valores, as emoções e sentimentos, também foram abordados no âmbito de compreender como se regem e reagem, a que estímulos são mais sensíveis e porque razões, e como se constroem na personalidade do sujeito. Analisamos os Sentimentos e emoções com o objectivo de determinar como se desenvolvem e reagem aos estímulos visuais das imagens fotocinematográficas. Como vemos as imagens, como elas são percebidas, se são ou não representativas do real passado, como as aceitamos, se podem ser consideradas como objecto de verdade e realidade absoluta do passado. Propusemos também o conceito de infotografável, o que ele implica, e se existe ou não o infotografável, não esquecendo claro, uma questão primordial, determinar se através de uma imagem fotocinematográfica podemos captar os sentimentos e as emoções, ou se esta não será somente a representação desses últimos.

Para uma melhor compreensão destas questões e temáticas recorreremos a um documentário da nossa autoria que tinha como objectivo filmar o rosto de vários indivíduos quando estes estavam a visualizar outro filme, a fim de registar as reacções de cada um, usando este ultimo como objecto de estudo para definir se uma imagem fotocinematográfica é ou não capaz de captar e conter nela uma emoção ou um sentimento, ou se veicula a sua representação. Poderemos dizer que não podemos tomar uma única decisão e que estas questões abordadas não são de resposta única.

Após análise das questões abordadas, podemos enunciar o facto de que existe o infotografável, na medida em que, quando visualizamos uma imagem fotocinematográfica, esta ira remeter-nos para as nossas lembranças, sejam elas lembranças de vivências passadas ou lembranças de outras imagens já visualizadas no passado. Este infotografável existe na medida em que na imagem da nossa memoria relativa às imagens visualizadas, as imagens do nosso intelecto serão sempre

diferentes das representadas, mas estas serão por sua vez associadas, por associação de ideias, ao nosso intelecto. Para explicar melhor: por exemplo, quando passeamos na rua e sentimos um determinado cheiro, no preciso momento de reconhecimento do cheiro temos um *flash* de uma imagem na mente que remete directamente para o cheiro associado. Assim, o mesmo pode ocorrer ao visualizar imagens fotocinematográficas. Nestas situações poderemos ter reacções emotivas desencadeadas por essas memórias ao visualizar as imagens. Verifica-se também que as associações imagem–memória são executadas por determinados detalhes das imagens, dado que não iremos conseguir ter uma representação idêntica da imagem da nossa memória. Será precisamente aí, nesta linha ínfima, que poderá existir o conceito do infotografável, ao não conseguir representar-se fielmente e com exactidão as imagens gravadas nas nossas memórias.

Em relação ao sentimento e às emoções contidas nas imagens, pude observar e concluir que eventualmente as imagens fotocinematográficas não veiculam dentro de si emoções e sentimentos, mas antes irão desencadear, por aquilo que representam, emoções e sentimentos no seu observador. Assim, as reacções do observador perante estas imagens irão depender, ou variar, consoante as suas vivências passadas.

BIBLIOGRAFIA

A., David, "Conversation avec Abbas Kiarostami (Shirin)", *MyTF1News*, 20 de Janeiro de 2010. <http://lci.tf1.fr/cinema/news/conversation-avec-abbas-kiarostami-shirin-5650098.html>, consultado em Janeiro de 2014.

Barthes, Roland. *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinema?* Paris, edition du cerf, 2013

Belting, Hans, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Cidade Chicago, ed University of Chicago Press, 1994

Bergala, Alain. "Projection suivie d'un échange entre Abbas Kiarostami et Alain Bergala, critique, enseignant et cinéaste" (texto introdutório à projecção do filme *Shirin* no Louvre). <http://www.louvre.fr/shirin-0>, consultado em Janeiro de 2014.

Berger, John. *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 1999.

Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*, Paris: Folio, 1995.

Bresson, Mylène. *Bresson par Bresson*, Paris: Flammarion 2013.

Cícero, António, "O Relativismo Enquanto Visão do Mundo", introdução a António Cícero e Waly Salomão, *Banco Nacional de Ideias*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1994. <http://www2.uol.com.br/antoniocicero/relativismo.html>, consultado em Janeiro de 2014.

Cid, Luís. "O Processamento de Informação e a Cognição Social: A Nossa Construção da Realidade", *Educación Física y Deportes: Revista Digital* (10[92]), Buenos Aires, Janeiro de 2006, <http://www.efdeportes.com/efd92/realidad.htm>. consultado em Maio de 2014.

Costa, Maria Luiza Calim de Carvalho, "Escrever a Imagem, Figurar o Texto", *Estudos Linguísticos* (32). <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/32/htm/comunica/cc055.htm>, consultado em Janeiro de 2014.

Douin, Jean-Luc “‘Shirin’: Abbas Kiarostami et ses jeux de miroirs”, *Le Monde*, 19 de Janeiro de 2010, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/01/19/shirin-abbas-kiarostami-et-ses-jeux-de-miroirs_1293770_3476.html, consultado em Janeiro de 2014.

Flusser, Vilém. *Ensaio sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Técnica*, Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

Flusser, Vilém, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Gama e Silva, Ana, “Emoção e Sentimentos”, in *Léxico de Estética e Filosofia da Arte*, consultado em Janeiro de 2014, <http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/emoc.html>.

Gossens, Tim, “Spectral Evidence, The Photography of Trauma” (recensão a Ulrich Baer, *Spectral Evidence, The Photography of Trauma*), *Edit* (2), Novembro de 2005, <http://www.edit-revue.com/?Article=66>, consultado em Janeiro de 2014

Haar, M., *La Philosophie Française entre Phénoménologie et Métaphysique*. Paris: PUF, 1999.

Hoisel, Beto, *Anais de um Simpósio Imaginário*, São Paulo: Palas Athenas, 1999.

Joly, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas: Papirus, 2002.

Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

Kuhn, Thomas. S., *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Litz, Valesca Giordano, *O Uso da Imagem no Ensino de História*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009. <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1402-6.pdf>, consultado em Janeiro 2014

Martins, Antomar, “Você Gerencia por Consenso?”, 28 de Julho de 2013. <http://profamarins.blogspot.be/2013/07/voce-gerencia-por-consenso.html>, consultado em Janeiro de 2014.

Martins, Célia. “A Imagem Fotográfica como uma Forma de Comunicação e Construção Estética: Apontamentos sobre a Fotografia Vencedora do World Press Photo 2010”, in *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/martins-celia-2013-imagem-fotografica-como-uma-forma-de-comunicacao.pdf>, consultado em Janeiro, 2013

Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et le Invisible*, Paris: Gallimard, 2001.

Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003

Oliveira, Nythamar de, “Damásio, Neurociência e Neurofilosofia” (entrevista a António Damásio), *Fronteiras do Pensamento*, 29 de Junho de 2013. <http://www.fronteiras.com/canalfronteiras/entrevistas/?16,75>, consultado em Janeiro de 2014.

Ostria, Vincent. “Hommage absolu au visage féminin: un fascinant exercice de style du cinéaste iranien”, *Les Inrocks*, 15 de Janeiro de 2010. <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/shirin/>, consultado em Março de 2014.

Rancière, Jacques. *Le destin des images*, Paris: La Fabrique Éditions, 2003.

Recuero, Carlos Leonardo. “Fotografia: Contraponto entre a Narração da Realidade e a sua Compreensão. *F@ro* (3), 2008, http://web.upla.cl/revistafaro/03_estudios/03_recuero.htm, consultado em Maio de 2014.

Rosa, Ana Paula da. “Seria a Fotografia a Mediação da Mentira ou uma Cicatriz dos Fatos?”, *Rastros* (VII[7]), Outubro de 2006, 37-47. <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/rastros/article/viewFile/6012/5478>, consultado em Janeiro de 2014.

Saint-Aubert, Emmanuel. *Vers une ontologie indirecte: Sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*. Paris: Vrin, 2006.

Santana, Raisa, “A Questão da Westanschuung: Comentários”.
<http://fr.scribd.com/doc/70839373/A-Questao-Da-Westanschuung-Comentarios>,
consultado a 10 de Janeiro de 2014.

Schmitt, Jean-Claude. *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*. Paris: Gallimard, 2002.

Soares, Martinho Tomé Martins, “A Memória que Herdamos dos Gregos: Da Poesia, História e Filosofia”, in Serra, J. P. et alii (orgs.) *Memória e Sabedoria*. Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2011.
http://www.academia.edu/1512409/A_memoria_que_herdamos_dos_gregos_da_poesia_historia_e_filosofia, consultado em Janeiro de 2014.

Sontag, Susan, *Sur la Photographie*, in *Oeuvres complètes*. Villeneuve: Christian Bourgois, 2008.

Souza, Michel Aires de “O que é o Paradigma Segundo Thomas Kuhn?”,
<http://filosofonet.wordpress.com/2012/07/02/o-que-e-paradigma-segundo-thomas-kuhn/>, consultado a 25 de maio de 2014.

"Visão", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.
<https://www.priberam.pt/dlpo/visao>, consultado a 6 de Fevereiro de 2014.

Vlaeminckx, Jean-Michel. “Abbas Kiarostami, Le cinéma à l’épreuve du réel” (recensão a Philippe Ragel (org.), *Abbas Kiarostami, Le cinéma à l’épreuve du réel*), *Cinergie.be* (134), Janeiro de 2009, consultado em Dezembro de 2013.
http://www.cinergie.be/webzine/abbas_kiarostami_le_cinema_a_l_epreuve_du_reel

Filmografia

Anderson, Wes, *Monrise Kingdom*, EUA: Focus Features, 2012.

Aronofsky, Darren, *Requiem for a Dream*, EUA: Artisan Entertainment, 2000.

Brooker, Charlie, *Black Mirror* (Episodio I: “The National Anthem”), Reino Unido, Endemol, 2011.

Cizo e Winshluss (Paronnaud Vincent) , *Mr Ferrailles*, França: Arte, 2004.

Gaspard, Noé, *Irréversible*, França: Mars Distribution, 2002.

“Marina Abramovic Meets Ulay”, regista da performance *The Artist is Present* (Nova Iorque, MOMA), 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=OS0Tg0ljCp4>, you tube, Novembro 2013.

Spasojevic, Srdjan, *A Serbian Film*, Dinamarca: Contrafilm, 2010.